Ueber das wahrscheinliche Alter der Laokoongruppe.

Nach den Untersuchungen von Welcker und Brunn darf es als ausgemacht gelten, daß in der bekannten Stelle des Plinius eine Zeitangabe über die Entstehung des Laokoon nicht enthalten ist. Es bleibt nun noch übrig, mit Hülfe von innern Gründen diese Entstehungszeit zu bestimmen, wobei ein Zeitraum von circa 400 Jahren, vom Aufblühen des rhodischen Staates und der rhodischen Kunst bis zur Regierung des Kaisers Titus, berücksichtigt werden muß. Von einer derartigen Untersuchung darf nicht die Sicherheit eines mathematischen Beweises beansprucht werden, es läßt sich höchstens zeigen, welche unter den verschiedenen möglichen Angaben die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Den ersten Anhaltepunkt gewähren die beiden in der Villa Hadrians gefundenen Centauren von Aristeas und Papias. Visconti und Welcker haben bereits bemerkt, daß der ältere dieser beiden Centauren in den Formen des Gesichtes, in der Anordnung des Haupt- und Barthaares, selbst im Ausdrucke große Aehnlichkeit mit dem Laokoon zeigt. Wo hier die Nachahmung zu suchen sei, ergiebt sich leicht. Beim Laokoon bedingt der Ausdruck des heftigsten körperlichen und Seelenschmerzes, der sogar noch unter das natürliche Maß herabgedrückt erscheint, eine solche Bildung des Gesichtes, keineswegs bei dem durch einen Amor gebändigten Centauren. Wir sehen, wie Praxiteles seinen Satyr adelte, indem er ihn dem Apollo-Ideal näher brachte, so mußte auch der Laokoon das Vorbild hergeben um die Centaurenbildung zu veredeln, welche z. B. in den Metopen des Parthenon entschieden den Charakter der Wildheit und Bestialität trägt. Der umgekehrte Fall ist undenkbar. Daß Aristeas und Papias, welche aus Aphrodisias in Kilikien stammten, den Laokoon gekannt und studirt haben sollen, darf nicht befremden, da die rhodische Bildhauerschule nicht nur mit dem nahen Karien in enger Verbindung stand, sondern auch mit dem entfernteren Kilikien, wie die von Roß in Lindos gefundenen Künstlerinschriften be-

weisen. Epicharmus, Sosipatros und Zenon, welche für Lindos Statuen angefertigt hatten, stammen alle drei aus Soloi in Kilikien.

Was die Entstehungszeit des erwähnten Centauren betrifft, so meint Avellino, daß derselbe sicher älter sei als Hadrian, in dessen Villa er gefunden, wahrscheinlich sogar älter als Augustus. Brunn modifizirt diese Behauptung dahin, daß die beiden Centauren zwar, wie die Schriftzüge und der Styl der Sculptur zeigten, für Hadrian gearbeitet seien, aber nach einem ältern Vorbilde, da die etwas mühsame Ausführung der vorzüglichen Erfindung nicht gleichkomme. Aber selbst dieses ältere Original müßte dann immer noch später entstanden sein als der Laokoon, welcher schon deshalb nicht in die Zeit des Titus zu setzen ist. Der Ausdruck der Bewunderung bei Plinius „opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum“ kann dagegen nicht geltend gemacht werden. Er ist weder als Schmeichelei für die noch lebenden Künstler zu fassen, noch mit O. Müller zu erklären „ein Bildhauerwerk von einer Kühnheit der Composition, wie sie der Erzguß und die Malerei kaum erreichen“; sondern Plinius giebt einfach ein römisches Kunsturtheil, das wir zwar nicht unbedingt unterschreiben werden, dem wir aber in Beziehung auf die in Rom vereinigten Werke nicht alle Berechtigung absprechen dürfen. Uebrigens ist der Ausdruck des Plinius, wie Welcker ausführt, nicht in strengster Wörtlichkeit zu fassen, da Plinius auch andern Werken dasselbe Lob spendet.

Nach der bisherigen Betrachtung könnte man geneigt sein, den Laokoon in die Zeiten von Cäsar und Augustus zu setzen. Doch haben die berühmten Künstler dieser Periode, wie Welcker in seiner Abhandlung über unsere Gruppe ausführlicher darlegt, sämmtlich nur ältere Vorbilder in freier Weise nachgebildet, nichts völlig Originales geschaffen; dies gilt selbst von solchen hochgefeierten Werken wie der farnesische Herkules, der Torso, die mediceische Venus. Von diesen unterscheidet sich der Laokoon sehr wesentlich durch die Neuheit der Erfindung, die Kühnheit des Gedankens; er wäre in der Kaiserzeit eine Abnormität.

Gehen wir weiter zurück, so finden wir als letzten Ausläufer einer schöpferischen Kunstentwicklung die pergamenischen Künstler, welche

die Siege der Könige Attalos I. und Eumenes II. über die Kelten durch Statuengruppen verherrlichten. Der sterbende Fechter und die als Arria und Pätus bezeichnete Gruppe, in denen man Werke der pergamenischen Schule erkennt, haben zwar mit dem Laokoon das Pathetische und Rührende der Darstellung gemein, unterscheiden sich aber wesentlich durch die Wahl des Stoffes. Durch die Einführung von Barbarenbildungen haben die pergamenischen Bildhauer zwar das Gebiet der alten Kunst noch erweitert, aber sie haben auch schon den eigentlichen Boden der griechischen Plastik verlassen, und lassen so die bereits eintretende Erschöpfung erkennen. Ein Werk hingegen wie der Laokoon, dessen Gegenstand noch aus der Fülle der griechischen Poesie geschöpft ist, das einen durchaus nationalen Stoff in höchster Vollendung behandelt, dürfte demnach einer frühern, der Blüthe der Plastik weit nähern Zeit zuzuweisen sein. Da die Hauptthätigkeit der pergamenischen Schule in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts fällt (die erwähnten Kriege mit den Galliern finden 264 — 236 statt), so wird dadurch der Laokoon noch höher hinauf gerückt.

Von besonderem Interesse ist die Vergleichung mit dem farnesischen Stier. Welcker kennzeichnet das Verwandtschaftliche in beiden Darstellungen mit folgenden Worten: „Thierische Gewalt in furchtbarer Ueberlegenheit über arme Menschenkinder, die durch sie die göttliche Gerechtigkeit erfahren, durch das Ueberraschende, Wunderbare des ungleichen Kampfes und durch die Schönheit der Anordnung wird das Grausen in Erstaunen, die Rührung in Bewunderung verwandelt, durch die Art der Ausführung die Derbheit des Stoffes, durch vollendete Kunst die Kühnheit seiner Wahl überboten". Die Aehnlichkeit ist ferner in der Wahl des spannendsten, effectvollsten Momentes zu erkennen, desjenigen, wo die Gruppe sich entwickeln und so zu sagen auseinanderfallen wird. Beim Laokoon geschieht dies, indem der Vater und der jüngste Sohn den Bissen der Schlangen unterliegen, während der ältere Sohn sich losmacht und entflieht; beim farnesischen Stier, indem das wüthende, kaum noch zu bändigende Thier sogleich losgelassen werden wird, um die Dirke fortzuschleifen, während die beiden Brüder vorsichtig zur Seite springen. Auch eine Aehnlichkeit des Styles läßt sich aus den echten Bestandtheilen der farnesischen Gruppe erkennen.

Wie Winckelmann behauptet, gleicht der Kopf der sitzenden Nebenfigur dem Style nach den Söhnen des Laokoon. Die Verwandtschaft beider Gruppen erklärt sich daraus, daß Apollonius und Tauriskus, obwohl aus Tralles, doch für Rhodos arbeiteten, daß also entweder sie den Laokoon vor Augen hatten oder umgekehrt Agesander und seine Söhne den farnesischen Stier.

Die den beiden Gruppen eigene Kühnheit der Erfindung, bei welcher nicht die Beobachtung der Wirklichkeit allein, sondern weit mehr ihre schöpferische Phantasie die Künstler leiten mußte, weist ihnen eine ganz eigenthümliche Stellung in der griechischen Kunstgeschichte an. Doch bedingt es die geschichtliche Entwicklung, daß die Kunst nicht plötzlich von einfachen, verhältnißmäßig ruhigen Darstellungen zu solchen fast über die Grenzen der Plastik hinausgehenden überspringt; es müssen Zwischenstufen vorhanden gewesen sein. Eine solche glaube ich in Polyklets Herakles, der die Hydra tödtet, zu finden. Ob in der Statue des Capitolinischen Museums eine Copie dieses Werkes vorhanden sei, wird sich schwer beweisen lassen; doch stimmt wenigstens die jugendliche Darstellung des Herakles mit Polyklets Charakter, der sich nach Quintilians bekanntem Ausspruch über glatte Wangen nicht hinausgewagt hat. Von athletischen Darstellungen, wie sie Polyklet besonders liebte, bis zu dem mit der Hydra kämpfenden Herakles ist kein allzugroßer Sprung, und ebenso hat es nichts Auffälliges, daß ein späterer Künstler dieses gewiß durch Kühnheit hervorragende Werk in der Gruppe des Laokoon noch zu überbieten suchte.

Den hierbei vorausgesetzten Zusammenhang zwischen der rhodischen und der argivisch-sicyonischen Schule näher darzulegen, muß einer specielleren Untersuchung überlassen bleiben; für jetzt muß ich mich mit der Anführung einiger Einzelheiten begnügen, welche einen solchen Zusammenhang mindestens sehr wahrscheinlich machen können.

Von Argos aus wurde Rhodos durch den Herakliden Tlepolemos colonisirt. Den argivischen Danaiden wurde die Gründung des Lindischen Athenetempels zugeschrieben, und nach drei von den Danaiden sollen auch die Hauptstädte der Insel benannt sein. Auf einen alten Zusammenhang mit Sicyon deutet auch die Nachricht, daß Aristomenes von Sicyon, der Bundesgenosse der Messenier im Kriege

gegen Sparta, den Damaretos, den Vorsteher von Jalysos und Nachkommen des Tlepolemos, zum Schwiegersohne hatte, und daß er selbst nach zweimaliger Gefangenschaft nach Rhodos auswanderte. Wie lebendig auch noch in späterer Zeit die Erinnerung an die argivische Herkunft der Rhodier blieb, sieht man daraus, daß Thucydides (VII, 57) dieselbe ausdrücklich hervorhebt und Pindar (Ol. VII, 35) die Rhodier geradezu Argiver nennt. Wie viel Werth auch in künstlerischer Beziehung auf Stammesverwandtschaft gelegt wurde, zeigt eine kurze Musterung der Künstler, welche für Rhodos gearbeitet haben. Aus den stammverwandten Städten des nahen Kariens haben wir drei Bildhauer, nämlich Apollonius und Tauriskus aus Tralles und Phyles aus Halikarnaß. Drei andere Bildhauer aus Soloi in Kilikien, einer rhodischen Colonie, sind schon früher erwähnt, und aus Kaunos, einer in demselben Lande gelegenen und den Rhodiern gehörigen Stadt, war Protogenes, dessen Bild des Jalysos bekannt ist. Aus Kreta, von wo Althämenes eine Colonie nach Rhodos geführt hatte, sind Timocharis und Protos. Auch mit Megara bestand Verwandtschaft. „Denn die Dorier, sagt Strabo, welche nach Kodrus' Tod Megara baueten, blieben nur zum Theil dort. Einige schlossen sich der Absiedelung nach Kreta unter dem Argiver Althämenes an, andere vertheilten sich nach Rhodos." Aus Megara ist Kallikles, von dem das zu Olympia aufgestellte Bildniß des Rhodiers Diagoras herrührte; doch gehört er auch mit unter die sicyonisch-argivischen Künstler, welche an dem Weihgeschenke arbeiteten, welches die Lacedämonier in Folge der Schlacht bei Aegospotamoi aufstellten. Aus Sicyon selbst war bekanntlich Lysipp, der für die Rhodier das Viergespann des Sonnengottes verfertigte, und bei Lysipp hat Chares aus Lindos, der Verfertiger des Colosses, seine Kunst erlernt. Die Verbindung mit Lysipp macht auch eine Verbindung mit der Schule des Polyklet, der ebensowohl Sicyonier wie Argiver genannt wird, sehr wahrscheinlich, wenigstens läßt sich eine Bekanntschaft mit seinen Werken von Seiten der rhodischen Künstler annehmen. Daß Agesander und seine Söhne Polyklets erwähntes Werk, welches ebenfalls den Kampf des Menschen mit dem gefährlichsten Thiere darstellt, kannten und sich zum Vorbilde genommen haben, wird durch den ähnlichen Kunstcharacter noch wahrscheinlicher. Was

Brunn von Polyklet sagt, „bei demselben habe die formelle Behandlung der Körper nicht nur ihre selbständige Bedeutung, sondern der Künstler strebe selbst mit bestimmtem Bewußtsein danach, ihr diese Bedeutung zu verschaffen," dies stimmt mit Winckelmanns Beurtheilung des Laokoon: „Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er entwickelter, angestrengter und mächtiger zu zeigen gesucht." Und wenn O. Müller beim Laokoon ein gewisses Prunken mit anatomischer Gelehrsamkeit findet, so liegt selbst diesem Tadel dieselbe Beobachtung zu Grunde. Der Auctor ad Herennium lobt als mustergültigen Theil an den Werken des Polyklet die Brust; daß dieses Lob in vollem Maße auch auf den Laokoon seine Anwendung findet, könnte man, wenn dies nicht zu gesucht erscheint, als einen neuen Beweis der Verwandtschaft in der Kunstrichtung ansehen.

Die Aufgabe, welche bei Polyklets Werk noch verhältnißmäßig einfach war, ist beim Laokoon durch die Vermehrung der Figuren bedeutend complicirter geworden. Aber das Genie der Bildhauer wußte die natürlichen Schwierigkeiten vollständig zu überwinden, und künstliche haben sie sich nicht geschaffen. Indem sie ihr Werk nicht für die Betrachtung von allen Seiten bestimmten, sondern die Figuren nach Weise der alten Giebelgruppen in gerader Linie neben einander stellten, erreichten sie eine klare und durchsichtige Anordnung. Apollonius und Tauriskus suchten schließlich auch noch den Laokoon zu überbieten. Sie vergrößerten die Schwierigkeiten noch bedeutend durch die größere Zahl der Figuren, und besonders indem sie ihr Werk zur Betrachtung von allen Seiten bestimmten. Die Aufgabe ist colossal, die Lösung bewundernswürdig. Und doch ist die Wirkung geringer als die des Laokoon, weil man von keiner Seite einen völlig befriedigenden Totaleindruck erhält, sondern die Figuren sich fortwährend ineinander schieben und theilweise verdecken. Die verhältnißmäßig größere Einfachheit in der Composition des Laokoon, die natürlichere Lösung der schwierigen Aufgabe, das Anschließen an die altherkömmliche Weise der Gruppirung, und vor allem die größere Hoheit des Gedankens läßt ihn als das frühere Werk erkennen, so daß er demnach in die Zeit zwischen Polyklet und die farnesische Gruppe zu setzen wäre.

Schließlich müssen wir noch den Coloß des Chares zur Ver-

gleichung heranziehen, welcher in den Jahren 292—280 errichtet wurde. Der Satz, daß die Entwicklung des Volksgeistes die der Kunst bedingt, ein Satz, der besonders für Griechenland seine volle Wahrheit hat, erlaubt den Schluß, daß die Zeit des frischesten Aufschwunges des Volksgeistes auch die genialsten Werke hervorbringt, und daß erst späterhin, wenn die politische Macht und der Volksreichthum am größten, die Neigung zum Prächtigen, Colossalen und endlich Effekthaschenden sich geltend macht. Die geschichtlich verbürgte Entstehungszeit des Colosses spricht für die Richtigkeit dieses Schlusses; sollte es also zu gewagt sein, den Laokoon, in welchem die rhodische Kunst auf ihrer Höhe steht, noch vor Chares zu setzen, also etwa zu Lysipps Zeit? Eine solche Annahme würde auch den Umstand erklären, daß die Künstler des Laokoon, wie Plinius berichtet, nicht den verdienten Ruhm erlangt haben. Natürlich, ihr großer Zeitgenosse Lysipp schadete ihnen nicht nur durch die Vortrefflichkeit seiner Kunst, den Reichthum seiner Schöpfungen, sondern vielleicht noch mehr durch seine Verbindung mit Alexander dem Großen. Denn wie sein Meißel den großen Macedonier verherrlichte, so wurde auch wiederum durch den glänzenden Namen des Helden sein eigener emporgetragen. In jeder späteren Zeit hingegen hätten Agesander und seine Söhne alle Kunstgenossen überstrahlt, ihr Werk hätte als ein Wunder erscheinen und mit dem größten Enthusiasmus aufgenommen werden müssen, und nimmermehr hätten dann ihre Namen der Menge unbekannt bleiben können. Haben wir doch denselben Fall auch bei Protogenes, der lange verkannt und in Dürftigkeit zu Rhodos lebte, da ihn der große Apelles verdunkelte, welcher zu Alexander in demselben Verhältnisse stand wie Lysipp. Wäre nicht Apelles selbst nach Rhodos gekommen und hätte sich in liebenswürdigster Weise bemüht, dem Protogenes die allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung zuzuwenden, so würde diesem ebensowenig wie dem Agesander der wohlverdiente Ruhm zu Theil geworden sein.

Diese Zeitannahme stimmt mit Winckelmanns Ansicht überein, der es nach der Vollkommenheit der Statue für wahrscheinlich hält, daß die Künstler zur Zeit Alexanders des Großen gelebt haben. Hiermit vereinigt sich sehr wohl, was Welcker sagt, der Laokoon sei in einem Zeitalter entstanden, wo die Tragödie als die jüngste und angesehenste

Auslegerin der Sage des Alterthums noch den größten Einfluß ausübte und mit ihren Bildern das Gedächtniß und die Vorstellung aller Menschen erfüllte.

Einzelnes scheint allerdings auf eine spätere Zeit zu deuten, doch lassen sich die vorhandenen Bedenken ohne besondere Schwierigkeit beseitigen. So hat man aus den anatomischen Kenntnissen der Bildhauer den Schluß ziehen wollen, ihr Werk könne erst entstanden sein, nachdem durch Ptolemäus eine medicinische Schule zu Alexandrien gestiftet war und es einzelnen Aerzten sogar gestattet wurde, lebende Verbrecher zu öffnen. So groß aber auch damals der Fortschritt in der wissenschaftlichen Anatomie gewesen sein mag, für die künstlerische Anatomie werden wir dort kaum einen bedeutenden Abschnitt setzen können, da diese es nur mit Muskeln, Knochen und stark hervortretenden Adern zu thun hat, nicht mit den innern Feinheiten des menschlichen Körpers. Der sogenannte Theseus vom Parthenon ist gewiß eine naturwahre und einsichtsvolle Darstellung des menschlichen Organismus, obwohl er mindestens hundert Jahre früher entstand als der Laokoon. Er kann zum Beweise dienen, daß die dem Künstler, nothwendigen anatomischen Kenntnisse weit früher verbreitet waren, als man gewöhnlich annimmt.

Die auffallende Kleinheit der Köpfe des Laokoon und besonders seiner Söhne könnte man auf die durch Lysipp eingeführten Proportionen zurückführen, aber sie kann auch der Natur entlehnt sein, die bei den Inselgriechen noch jetzt ähnliche Bildungen aufweisen soll. Wenn übrigens die schlankeren Proportionen von Plinius als eine Erfindung Lysipps bezeichnet werden, so kann das nur heißen, daß sie durch seine Autorität allgemeine Geltung erhielten, nicht daß sie vor ihm gänzlich ungebräuchlich waren. Dieser Schluß ist gerechtfertigt, weil die ähnliche Nachricht über Polyklet, daß dieser den Schwerpunkt des Körpers auf den einen Fuß verlegt habe, eine gleiche Auffassung verlangt; denn auch die Künstler vor Polyklet haben dieses Princip bereits angewendet.

Was endlich die Art der Behandlung mit dem Meißel betrifft, so weist diese auf eine Zeit hin, wo die Technik völlig ausgebildet war. Diese Manier kann daher ebensowohl bei einem Werke aus der Zeit

Alexanders des Großen wie aus der römischen Kaiserzeit sich vorfinden und eine Zeitbestimmung ist hieraus nicht abzuleiten.

Eine freilich sehr gewagte Vermuthung über die Künstler des Laokoon mag hier noch ihre Stelle finden, in der Hoffnung, daß vielleicht künftighin neuentdeckte Inschriften eine Bestätigung bringen. Es ist bereits erwähnt worden, daß die rhodische Kunstschule nicht als etwas völlig Selbständiges zu denken ist, sondern als die Fortsetzung fremder Schulen, besonders der sicyonisch-argivischen. Von den in Rhodos thätigen Künstlern, deren Namen uns bekannt sind, sind die meisten Ausländer. Von Interesse ist es, daß Epicharmus von Soli nur die *ἐπιδαμία* hat, d. h. Metöke ist, während sein gleichnamiger und auch als Bildhauer thätiger Sohn bereits Rhodier heißt, also das volle Bürgerrecht besitzt. Dasselbe Verhältniß scheint bei Timocharis aus Eleutherna und seinem Sohn Pythokritos stattgefunden zu haben. Ob auch Agesander und seine Söhne von einem auswärtigen Künstlergeschlecht abstammten? Der Zusammenhang mit den Traditionen der Polykletischen Schule macht es fast wahrscheinlich. Nun fand Roß auf Lindos die fragmentirte Inschrift: ΝΑΙΟΔΩΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ, die er als *Ἀθαναιοδώρου*, entsprechend der Form *Ἀθαναία* ergänzt. Der Sohn des Agesander kann nicht gemeint sein, da dieser Name sonst *Ἀθανόδωρος* lautet, vielleicht ist nicht einmal ein Rhodier genannt, denn in derselben Inschrift kommt als Name eines Rhodiers die Form *Ἀθηνόδωρος* vor. Vielleicht also ist jener *Ἀθαναιόδωρος* ein Fremder, dessen Sohn als Bildhauer in Rhodos thätig war. Nun kennen wir aus Pausanias einen Athenodorus, einen Schüler des Polyklet, welcher mit anderen sicyonischen und argivischen Bildhauern an dem schon erwähnten Weihgeschenke arbeitete, welches die Spartaner nach Beendigung des Peloponnesischen Krieges zur Verherrlichung des Sieges von Aegospotamoi anfertigen ließen. Es waren die Bilder von Lysander und andern Spartanern und Bundesgenossen, nebst einigen Gottheiten, den Dioskuren, Zeus, Apollo, Artemis, Poseidon. Daß Athenodorus die bedeutendsten Figuren, Zeus und Apollo, anfertigte, läßt auf eine hervorragende Stellung dieses Künstlers schließen, und daß Pausanias sonst kein Werk von ihm erwähnt, führt auf die Vermuthung, daß er von Sicyon auswanderte und eine der Inseln, welche Pausanias nicht

besuchte, zum Schauplatz seiner weiteren Thätigkeit erwählte. Also könnte er es vielleicht gewesen sein, welcher die Kunst des Polyklet nach Rhodos verpflanzte, und dessen Name in der oben angeführten fragmentirten Inschrift erhalten ist. Da es bei den Griechen sehr üblich war, dem Enkel den Namen des Großvaters zu geben, und da auch die Beispiele von solchen Künstlergenerationen nicht selten sind (auf Rhodos z. B. Mnasitemos, Teleson, Mnasitemos), so war möglichenfalls auch Athenodoros, Agesanders Sohn, der Enkel jenes eingewanderten Athenodoros. Angenommen, dieser Familienzusammenhang sei richtig, so dürfen wir als die Zeit, in welcher der jüngere Athenodoros als ein schon vollendeter Künstler am Laokoon arbeitete, etwa das Jahr 340 setzen, und es würde sich so dasselbe Resultat ergeben, zu welchem wir früher auf anderem Wege gelangten.

Zerbst.

L. Gerlach.